

# 戏剧观众·戏剧市场·戏剧前途

吴 戈

—

## 一 中国戏剧的现实困境的三种

说法

戏剧的命运和前途，是时下中国戏剧界最热门的话题之一，尤其是当全国上下文化体制改革深化，艺术团体正面临市场运作机制的压力的时候。

这时候，谈论戏剧的前途命运种种言论，就越发显出了对戏剧的不利。总结起来，大约可以将这些表述不一的观点梳理成三种。它们是：“死于庙堂”说，“电视电影冲击”说，“夕阳艺术消亡”说。

“庙堂”，本是对于脱离观众，脱离生活，专事缺失人间烟火和生命内容的仪式操演、堂会献唱的戏剧生存状态的概括。今天背景下的使用，大约是取其与时下不少评奖戏剧的创作、演出唯上唯奖所导致的戏剧的观众大量流失生存状态的相似性。的确，我们理论上要求创作贴近时代、贴近生活、贴近群众的“三贴近”，在实际生活中变成了要贴近领导意图、评委喜好、上头标准的另一种“三贴近”。结果是花钱不少，奖项不低，观众不多。获奖归来，总结表彰过后，就“刀枪入库，马放南山”了。观众是不愿看的，就连圈内人自己不是不得已也不要看。问题是创作人员一开始就知道，这类戏剧节目的创作，实际上是没有观众的。他们之所以还要创作，就是因为获奖有许多现实利害的好处。上边交代好了，职称评到了，工资涨上去了，普通群众的文化生活贫乏与否，没有关系。的确，这种没有观众但是有现实好处的剧目，就其生命力而言，是要“死于庙堂”的。戏剧的这种现状，昭示着堪忧的前途。

“电视电影冲击”说，强调的是新的电影电视这种新的艺术大规模大面积地改变了人们的消遣方式。现代生活的快节奏中疲惫不堪的现代人习惯了网上购物、在线聊天、互动电视、家庭影院的“户内消费活动”。户外活动，就热衷于爬山、游泳、远足、高尔夫球之类的“带氧运动”了。这种说法的秉持者因此得出结论：戏剧的高成本投入、运作方式的较长周期、演出和欣赏的条件限制等等，使戏剧的生存境况越来越在电影电视的传输便利面前落了下风。习惯的生活成了自然的生活，人们进茶楼、泡戏园子的习惯已经无庸置辩地让

位与半躺在沙发上看电视换台和在电影院的情侣座中吃爆米花儿了。所以，戏剧必然走向末路。

“夕阳艺术”说与“电影电视冲击”说的观点有相似性，但表述不同。

“夕阳艺术”说的逻辑起点是：一代有一代的艺术。在人类漫长的发展历史中，每一个时代都有一种文学或艺术样式作为与该时代文化发展水平相称的代表。随着时代的发展与生活变迁，那些堪称代表的文化或艺术样式也次第盛衰。譬如楚辞、汉赋、唐诗、宋词、元曲、明清笔记、小说……而中国戏剧，巫风祭仪孕育，百戏参军演化、北剧南戏融合，元代繁荣进入黄金时代，发展到徽班进京、三甲鼎并称已经是中国戏剧的全盛时期。盛极必衰，梅兰芳成为了中国戏曲回光返照时的临去秋波与退出历史舞台的惊鸿一瞥。那以后，话剧西来，根植东土，戏曲在迅速反映生活、贴近社会方面，弱势已经凸显。新中国成立后，尽管政府大力扶持和提倡，但是收效甚微。放眼今天的剧场，观众多半是中老年人。这种为“夕阳红”群体所喜爱的艺术，实际上已经逊位于电影、电视、滚石乐、美少女组合。

## 二 对三种说

法的辨析

三种说法，听来都有道理。但是，由此得出结论，宣告中国戏剧的末路或判处中国戏剧的死刑，却显得武断和缺少逻辑力量。

死于庙堂说，没有了解调查中国广袤的土地上戏剧的生存状态，而只是从现行戏剧文化运行机制的一个致命弱点出发就得出关于整个戏剧文化命运与前途的结论，恐怕是犯了以偏概全的忌讳。问题在于，机制结构与运行，是可以调整和改变的，因为文化运行机制是人为所致，这与戏剧文化的自身生命力和存在理由出了问题两回事。

“电影电视冲击说”与“夕阳艺术消亡论”被人们说了许多年，但不能服人的地方就是：电影电视从工业发达的西方诞生，欧洲与垄断世界电影工业的美国，并未出现戏剧的穷途末路。戏剧以其新的方式在后工业文明的版图上占据了它应有的地盘。无论是专业团体还是业余组织，也无论是艺术行为还是商业演出或是艺术与商业目的的联姻，都做得红红火火，发展得繁繁荣荣。此外，文化艺术的确有不同时代的不同代表或标志性样式的问题，但是，代表性或标志性并不能被看作是代替性或唯一性。艺术文化的生存与发展，应该是、

实际上也是一种杂然并存、多元共生的状态，是一种有阶段性的相对特色、却更有历史的延续性和承传性的漫长过程，而绝对不是非此即彼、相互更替的线性进化过程。19 世纪开始，帝国主义的文化人与整个扩张需要相配合，刻意编织“西方文化中心”的价值秩序与苦心营造“社会文明进化”的认同意识，意在用生物进化论的观点来简单地解释和处理社会发展问题，得出“西方”进步，“非西方”落后；“西方”文明，“非西方”野蛮；“西方”中心，“非西方”边缘的结论。顺理成章地确立帝国主义的价值核心体系。在这样的背景下，西方人就是以西方话剧发达，东方戏剧落后的文化优越眼光来打量中国戏剧的。不幸，这得到了饮下“西方文化中心”论“蒙汗药”的中国知识分子的衷心认同和热烈回应。“五·四”新文化运动中的领衔人物如胡适者，介绍中国戏曲也只能羞惭地喟叹为“文化发展的遗形物”。新文化运动的许多中坚人物奋起批判中国旧戏时，政治激情替代了科学分析，社会需要置换了美学规定，宣布中国传统戏剧的十恶不赦的死罪。也提出过一代有一代的艺术的观点，认为话剧代表新时代，注定要取代中国传统戏剧。近一个世纪过去了，中国传统戏剧与话剧成为中国戏剧文化的主要内容，相得益彰地发展与繁荣起来，极大地丰富着广大人民群众日益增长着的文化生活。

中国传统戏剧没有被取代，今天有人提出实际上在逻辑上是老调重复的“电影电视冲击说”与“夕阳艺术消亡说”的时候，我再次提请读者注意艺术文化发展的自身规律，是各种艺术样式、不同艺术品种杂然并存、共生共荣、沉淀新生、承传转型的多元状态与变化过程。惟其如此，人类的文化生活才具有发展的无限性与内容的丰富性。

### 三 中国戏剧的

#### 现实困境与前途误区

中国戏剧的现实困境是观众问题，上述三种说法事实上都关乎观众。死于庙堂也好，影视冲击、夕阳艺术也罢，问题的落脚点都在于戏剧观众的流失。观众流失，自然就没有人来买票，戏剧的票房就成了问题。

在为戏剧把脉问诊的各式各样的努力中，眼下最为雄辩的声音是“利用经济杠杆，启动市场机制”来发展戏剧。其合理性在于：让观众掏钱买票的行动将死于庙堂的那些脱离群众需要的戏剧制作送上末路，彰显其存在的违情悖理性。观众的钱包对剧目、剧场和艺术欣赏活动的选择，实际上实现了观众在艺

术欣赏活动中的民主权利的复归，较之“学习任务”、“受教育”式地被动参与，更民主、更人本、更符合市场经济条件下的艺术生产规律，更能体现文艺创作贴近人民群众的现实生活与喜怒哀乐的服务目标。这里，隐然存在但是无可回避的问题是：我们的艺术文化运做机制中对戏剧产品的检验标准与衡量尺度的变化。如果着眼于庙堂，那尺度、标准就是领导、专家们的价值好恶；如果立足于市场/观众钱包，那尺度、标准就是广大人民群众的消费取舍。应该说，这是中国社会民主化进程的一个文化刻度。

然而，要警惕一种简单化对待和处理艺术文化事业的做法，那就是市场标准唯一。单就戏剧而言，就无法一刀齐地用“市场标准”或“票房检验”来对待戏剧制作。因为，有市场的剧目肯定有观众；但拥有广大观众的剧目未必具有“票房”。

这得从我在云南边疆的看戏经验说起。

不久前，我在云南德宏傣族自治州的风平镇拉宴乡看过一次傣戏的露天演出。演出的创作剧目《南西拉》（原名《兰嘎西贺》），是从广泛流传于傣族地区的叙事长诗和民间故事中改编的。原定晚上 20：00 时开演的剧目，一直到 21：00 时才开始。原因是除却拉宴这个千余户人家的大寨子以外，邻村邻寨的几千户人家听说州里的傣剧团来唱大戏，做完农活，拾掇完菜园小院，都笑语盈盈、扶老携幼地从四面八方聚拢来。省里的文化官员和专家都是 19：30 前就到了场的，这是我多年的看戏中经历的第二次领导、专家等候观众的经验。两个小时的演出很快过去了，观众对简易的舞台、简陋的设备、简单的灯光并不在意，而完全沉浸在剧情的喜怒哀乐当中。当报幕员在演员谢幕之后，一再宣布演出结束时，老乡们久久坐着不走。我多年前反复体验过的经验一下子被激活了，实际上，我早年去农村看戏演戏，对这种情形是十分熟悉的。两年前，昆明市花灯团的《小河淌水》去云南省弥渡县米脂乡演出，面对的观众情形是相似的。每一次我都十分感动。但那天我无意中触碰到了一个敏感的话题，就是戏剧的市场运行机制问题。剧团的同志说，他们最愁的事情就是剧团演出的市场化运作了。当晚那样的演出，他们可以天天不缺观众，而且，也受观众欢迎。相邻的缅甸华侨领袖也常常来盛情邀请过境演出。但是，用市场化的眼光和票房标准来衡量，这些演出却是不被鼓励的，不合时宜的。因为，观众有热望看戏，却无能力买票。当晚那场演出，各村凑钱，仅得 400 元，连搭

台的材料费都不够！

于是，我省悟到，市场化运作，票房要求，一定要跟戏剧生存环境的实际条件相适应。市场化运作，在经济发达、观众文化消费能力高的都市里，是应该大力提倡的；但是，要求在中国广袤的乡村基层演出的广大剧团去市场化运作，显然是不切实际的。在这些区域里，观众如林，“市场”很小。戏剧演出的社会效益很大，但演出获得的经济回报甚微，更多的情况下是要贴钱的。不能要求经济指标而放弃了社会效益，使贫瘠而广大的基层成为文化荒漠。

应该强调：戏剧无论是被绑在政治的战车前，还是被置于经济的轮盘上，都混淆了问题的界限。

首先，戏剧是艺术，艺术不是人类其它社会行为的附庸或祭品，它有自身的存在规范、品格与目的。艺术从巫术祭祀活动剥离出来，从宗教皇权奴婢的枷锁下解放出来，恰恰就是在人类诸多社会活动中寻求艺术之所以成为艺术的独特理由的地方开始的。就现代戏剧的发展而言，从小剧场戏剧运动开始，反叛的就是经济绳索、票房压力对艺术理想的束缚与对创造热情的摧残，这才赢来了现代戏剧的流派迭起，色彩纷呈。新时期中国戏剧的美学苏醒与艺术繁荣，最深入的理论探讨就是重新确认：戏剧首先是艺术。

其次要格外强调的是：艺术要自觉地利用经济运行机制与唯经济指标论是两回事。正像我们付出了沉重的理论和实践的代价后才解决的认识问题一样：戏剧的政治功能唯一与戏剧有政治功能也是两回事。

对于群众而言，评价剧目的好坏，表达对剧目的取舍，绝不仅仅只是有掏钱买票一种方式。如若制定政策，不是倡导庙堂遗韵的戏剧，就是鼓吹赵公青眼的制作，奉为标准，捧为尺度，一刀齐，人为地让戏剧远离作为艺术的本体与作为戏剧的本体，倒真的会把戏剧送上末路，前途堪忧。

在我看来，我们的文化体制应该制定一种具体情况具体分析具体对待的政策和运行机制，对高水准的或公益的戏剧文化要舍得补贴，对活泼活跃的商业戏剧文化要宽松、激励，对蓬勃兴盛的业余戏剧文化要大力扶持，并坚持把艺术产品交给广大人民群众去检验、去鉴别。那样，艺术在经济市场与群众市场（我将戏剧专家们也看作是群众市场的一个重要组成部分）的检验中自我调适、获得发展的良性刺激，才会有健康的发展前途，获得真正蓬勃的发展活力。

将运行机制中的“贴近观众的钱包”唯一的倾向，变更调适为贴近观众与社会的现实需求，似乎更切合实际。任何时候，戏剧都不能丢弃观众。观众的情形是各式各样的，大都市里的观众、经济发达地区的观众、经济欠发达或不发达地区的观众、中国广大基层地区、农牧地区的观众对戏剧文化的要求和滋养都是各种各样的，要审慎地区别对待并因此而对该地区的戏剧文化的发展准确定位。戏剧只要拥有自己层次多样、需求多元的观众，就拥有了丰富多彩的艺术格局中的市场份额，就拥有了生存的空间与发展的前途。这一点，无论是欧美的戏剧发展情形，还是中国新时期以来戏剧的重新繁荣，都昭示了戏剧在未来发展的种种可能。

#### 四 云南戏剧

##### 现状的省思与考量

云南戏剧文化资源十分丰富。云南戏剧历史文化曾经有过新剧创造不弱于内地、戏剧演出繁华于内地、京剧艺术“南天一柱”的实力饮誉海内外的靓丽与辉煌。云南戏剧界有一批有实力的剧作家、演员、导演和理论人才。

云南戏剧在社会发展与文化历史的选择中留下了话剧、京剧、滇剧、花灯、白剧、彝剧、傣剧、壮剧和其他许多歌舞小戏的民间戏剧样态。然而，发展到今天，民间戏剧资源没有找到恰当的切入点去进入今天的生活内容和文化消费欲望的渠道，停留在有开发利用价值的“资源”状态；而各个剧团所专一经营发展的各个剧种，似乎也找不准自己的生存空间与生存方式，因此发展不起来，离繁荣就更远。其表现是：很长时间不排演一出戏，冷冷清清，门可罗雀，连自己的驻团剧场的门庭都改为它用了。电子游戏、餐厅茶室、影碟放映、歌厅舞厅，五花八门，应有尽有。戏剧演出信息几乎为零。这些剧团，好不容易上演一个剧目，无论是为着获奖，还是为着时政宣传，或是为着参加某次艺术节，都显现出一种另人费解的生存状态：似乎，这些常设的剧团，生产、演出却是季节性、节庆性的。

这就不经济了。政府出资支持常设剧团，目的就是让剧团的演员能够无衣食之忧地去思考与实施艺术创造。常设剧团或常设艺术团体演出与民间节庆文化演出的最大不同就在于：前者的发生是经常性、自在自为的，后者是节令性、应景性的。政府支持常设的艺术团体，在很大程度上就使更具有文化建设意义而不是文化应景作用的艺术活动的存在和发生成为可能。但是，云南戏剧

的现状是，常设剧团的“应景化”，使人对其存在的必要性产生深刻的怀疑。因为，节令性的、应景性的演出活动，民间艺人、民间非专业的组织也可以承担，大可不必“养兵千日，用兵一时”。专业团体或职业剧团应该在恒常地为社会提供艺术产品与文化消费的同时，也顺带满足社会对节令性的、应景性专业水准演出的要求。但主要任务是前者。我们的剧团对这一点的认识是并不到位的，至少在实践上显现的是如此。

职业剧团或专业团体应该如何做？在认清了自身经常性、恒定性的演出任务与生存方式后，就必须着手建立团体或剧团的轮演制度。国外的戏剧文化发展中，轮演制度的传统十分悠久。中国的近晚的梨园戏院，也积累了不少这方面的经验。眼下的京、沪两地，北京人民艺术剧院、中国国家话剧院、上海话剧艺术中心、上海逸夫舞台，无论是戏剧团体还是演出场地，在恒常的轮演制度方面，坚持得好，影响面大，获得的成功是有目共睹的。

轮演制度，是相对于巡演制度而言的。对于常设的职业剧团来说，要在相对固定的演出场所（常常是自己拥有的或长驻的剧场）经常性地、频繁更换剧目地上演戏剧制作，拥有自己的日渐扩大而且相对稳定的观众群体，构成社区文化或地区的文化重要而且独特的价值和影响。轮演制度的构成要素就是：剧团、相对固定的剧场、不断轮换的保留剧目与新创作剧目、相对稳定的观众群体和流动变化的演出季节与档期。

巡演对于一个有影响的职业剧团或专业团体也是十分重要的。除了一些专门“跑码头”的巡演剧团外，坐地的轮演剧团为了扩大影响，也会不定期地到一些经济文化发达的地区演出，以扩大自己的影响力与号召力，就像中国国家话剧院近年在上海演出所产生的效果一样。

云南戏剧界有这么多的专业剧院与职业剧团，但就是没有建立轮演制度。没有保留剧目，很少新创剧目，没有生产计划，没有稳定观众。这样，直接后果就是没有与轮演制度相匹配的票房营销体系，没有整个文化消费市场中的戏剧份额。隔三岔五地排演一个新剧目，还得临时组织观众，票房销售就免提了。因为，不可能有一个常备的观众群体耐心地等待在那里，等待那种不成气候、没有长性、零敲碎打、文化作坊式的戏剧产品。云南戏剧的最大问题是没有戏剧生产的计划与规模，没有戏剧文化市场与气候，因此，现状是：除开少数创作剧目抓得好的剧团外，大面儿上的情形令人焦灼。上个世纪 80 年代以

来有实力的剧作家“闲白了少年头”、有光彩的演员悠然老去，新的戏剧人才在这种状况下的惶惑与窘迫中另谋出路，理论家和研究者则是悬笔枯坐，无戏可评。等去等来，不但没了兴致，甚至没了气性，转而他顾，亦属必然。这一来，整个戏剧界的队伍溃不成军。牢骚满腹，怨天尤人，意志衰退，消极懈怠……成了戏剧界人士会面聚首时溢于言表的主流话语。戏剧圈儿内事已至此，半死不活中偶尔推出一个舞台制作，没有观众，更没有市场就顺理成章了。

云南戏剧的生存与发展，已经进入了生产与市场消费的恶性循环。

要走出“死谷”，就要从狠抓创作、开拓市场、培植观众入手。狠抓创作，除了制作有观众有市场的戏剧产品外，还要以生产来招聚我们形存神散了的队伍，在组织上、思想上、艺术上、创作活动上重振精神。开拓市场，就要以市场的眼光、经营的头脑去组织戏剧生产，去分析观众群体，去定位产品亮点与卖点，去找准创造价值与文化消费欲望之间的对接渠道与互动可能，去票房体系与营销策略中实现戏剧产品的艺术审美价值、社会发展与生活建设价值和经济价值。观众是文化消费市场里的一个波动的群体，情况复杂，层次多样，从来就不会是某个剧场或戏剧团体静止不变的自然附庸。因此，当我们的戏剧生产眼光唯上唯奖唯创作者一己意愿而轻慢观众时，观众就疏离戏剧而他顾。观众的培植是需要耐心与信心的。要以戏剧的独特审美价值、以丰富多彩的剧目、常换常新的制作去吸引观众，以剧团独有的亲和力、独有风格的魅力去挽留观众，以厚实的创作能力与审美包容性去引导观众也适应观众，获得自己的观众群体与文化市场份额。戏剧拥有了观众也就拥有了社会，拥有了生活，拥有了发展和繁荣的奇迹与希望。任何时候都应该清醒，观众是戏剧文化的“供养人”，这是戏剧生存与发展的自身规律决定的。

云南戏剧应该获得政府的演出补贴与奖励的激励。对积极开展艺术生产、繁荣文化市场的、推出受观众欢迎的剧目、勇于戏剧演出市场开拓的剧院剧团予以经济补贴和奖励。多演多得，少演少得，不演不得。革除演出亏损，越演越亏，不演出反倒相安无事的、容忍“无为”的消极政策环境。

建设民族文化大省，整个文艺界的不同门类都应该积极行动起来，做出成绩，以无愧与我们这个伟大的民族文化复兴的时代。